

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Н. С. Бочкарева

### МОДИФИКАЦИЯ ЭКФРАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12–34–01012a1*

При всем многообразии и противоречивости зарубежных и российских работ, посвященных экфрасису, проблема отношения экфрасиса и жанра остается в них на периферии исследовательского интереса. Н.В.Брагинская указывает на экфрастическую составляющую греческого романа (драматикона): «У Ахилла Татия весь роман разворачивается как рассказ по поводу картины, но и картины на сюжеты мифов ... оборачиваются зримым оракулом. Картины и символизируют события романа, и – ближе – сюжет разворачивает то, что до-словно “описано” изображением, так что персонажи мифа соответствуют действующим лицам романа. <...> Но все эти примеры меркнут перед Лонгом, перед введением к его знаменитому роману. <...> Это был последовательный рассказ «в картинках» <...> когда автором “овладело стремление, с картиной соревноваясь, повесть написать”, он нашел человека, который истолковал ему все изображения» [Брагинская 1976, 156-159].

Модель экфрастического романа XIX-XX вв. отчетливо проявляется в жанре «Картин» Филострата, который исторически формировался параллельно с греческим романом. Центральным в экфрастическом романе становится произведение (одно или более) визуального искусства (живописи, скульптуры, архитектуры и т.д.), которое эксплицитно или имплицитно обозначено уже в названии. Филострат предупреждает во введении к «Картинам», что речь пойдет «не о художниках в живописи, не об их биографиях», а о «произведениях живописи» [Филострат, 19], как бы отделяя роман о картине от романа о художнике.

Жанр филостратовых «Картин» Н. В. Брагинская генетически выводит из мима (точнее – из «диалога перед изображением» [Брагинская 1994], или «диалогического экфрасиса» [Брагинская 1977]. «Картины» Филостра-

та Старшего, по ее словам, замечательны «тройственным синтезом» (или «псевдо-синтезом») «искусства актерского, “живописи” и художественной прозы» [Брагинская 1976, 144]. В разных вариантах этот синтез можно обнаружить в диалогах Оскара Уайльда «Упадок лжи» (1889) и «Критик как художник» (1890), в «этюде в зеленых тонах» (*A Study in Green*) под названием «Перо, кисть и отравы» (*Pen, Pencil, and Poison*, 1889) и других произведениях писателя.

В романе «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), который сам писатель назвал «этюдом об изобразительном искусстве» (цит. по: [Эллман, 368]), обнаруживаются в трансформированном виде все признаки «диалогического экфрасиса», выделяемые Брагинской (сакральность, тайна, толкование, диалог экзегета и зрителей, обращение к изображению «как живому», внимание к содержанию изображения и др.). В оригинальном названии романа используется слово *picture*, а не *portrait*, как в написанном ранее рассказе «Портрет мистера У.Х.» (*The Portrait of Mr. W.H.*, 1889), что можно объяснить 1) нежеланием автора повторяться, 2) акцентом на большей *живописности* второго произведения, 3) жанровым соответствием портрета – рассказу, а картины – роману, при этом рассказ тоже организован по принципу «диалога перед изображением».

А.В.Мещерякова исследует в своих статьях экфрастическую основу образов романа «Портрет Дориана Грея» [Мещерякова, 2011; 2012] и экфрастические описания в рассказе «Портрет мистера У.Х.» [Мещерякова, Половинкина 2012]. Однако она не касается жанровой структуры произведений. Алина Банеа посвятила большую часть своей диссертации «Экфрасис как особый тип интертекстуальности в британском романе» (2012) «Портрету Дориана Грея», обращаясь к жанрам романа воспитания и романа о художнике и используя понятие «экфрастический модус» (*the ekphrastic mode of writing*). Ранее мы исследовали в романе Уайльда трансформацию романа о художнике [Бочкарева 2000] и генезис романа о картине [Бочкарева, 2010a]. На этот раз жанровая природа романа будет рассматриваться в аспекте «диалогического экфрасиса», или «диалога перед изображением».

По словам Леонида Геллера, «экфрасис – это жанр словесного *представления* (выделено мной – Н.Б.) отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства, жанр, у своих истоков канонизированный “Картинами” Филострата» [Геллер, 45]. Наиболее близкие европейские аналоги, вероятно, «Салоны» Дидро и Бодлера, эссе Рескина и Пейтера (см. об этом: [Cheeke, 171-189; Загороднева, Бочкарева, 27-59]). Внутренняя диалогическая природа экфрасиса обусловлена *соревнованием* (диспутом – *paragone*) между изображением и словом [Heffernan, 1-8]. при их тесной взаимосвязи (*ut pictura poesis*) и содружестве (*sister arts*). Уже в

первой «картине» Филострата Старшего («Скамандр») экзегет (толкователь) объясняет, «каким путем создаются сюжеты картин»: эпизод картины взят из «Илиады», но на ней все изображено «совсем не так, как дано у Гомера» [Филострат, 20].

Внешний диалог организован между *экзегетом* и другим *зрителем*, роль которого у Филострата Старшего отводится «мальчику, нуждающемуся в наставлении» и задающему вопросы. Более того, беседа превращается в лекцию перед аудиторией, и количество собеседников – слушателей, зрителей, читателей – увеличивается. Филострат Младший объясняет введение фигуры собеседника, в котором рассказ будет находить «свой отзвук», принципом равновесия («чтобы описание наше не могло казаться хромоногим») [Филострат, 105]. Греческий глагол «ekphrazo» означал «давать исчерпывающее объяснение», «описывать детально», «рассказывать», а существительное экфрасис относилось к риторическим упражнениям (прогимнасиям) [Константины, 31]. Повествователь (рассказчик, учитель, толкователь, экзегет) в «Картинах» Филострата Старшего ставит своей целью словами «разъяснить содержание картин» мальчику и другим слушателям (читателям, зрителям). С другой стороны, экзегет часто обращается и к изображению на картине «как к живому», что, во-первых, подтверждает диалог слова с изображением, во-вторых, вводит мотив «оживления» («как живого», «живого – неживого»), характерный для экфрасиса.

Фабульные рамки романа «Портрет Дориана Грея» и художественное время произведения обусловлены периодом параллельной жизни человека и его изображения на холсте [Соколянский, 99]. Действие романа начинается с *беседы* лорда Генри и Бэзила Холлуорда о «портрете в полный рост молодого человека необычайно индивидуальной красоты» (вместо подробного описания – абстрактные понятия «молодость» и «красота» и визуальные метафоры «слоновая кость» и «лепестки роз»). Упоминание о портрете предваряется мыслями лорда Генри о японских художниках, которые средствами статичного искусства стремятся создать впечатление живости (*swiftness*) и движения (*motion*). Парадоксальные отношения статики и динамики, искусства и жизни, живого и неживого составляют основной сюжет романа, который заканчивается тоже упоминанием о «великолепном портрете» Дориана, отразившем «чудо его исключительной молодости и красоты». Метаморфозы портрета, свидетельствующие о напряженной внутренней жизни (или, наоборот, о постепенном умирании) души героя, завершились в образе мертвого человека, иссохшего (*withered*), морщинистого (*wrinkled*) и отталкивающего (*loathsome*).

В Предисловии к роману говорится о том, что произведение – это поверхность и символ. Лорд Генри в портрете Дориана Грея, как и в его внешности,

видит только поверхность, не зная (или не желая знать) о метаморфозах, которые происходят в душе героя и отражаются на портрете. В тексте романа ему не дано увидеть ни изменений на портрете, ни изменений внешности Дориана. Лорду Генри обычно приписывается роль *экзегета* (критика), но его парадоксы «скользят по поверхности», как «узоры на персидском ковре» (роман, который мечтает написать лорд Генри). Кажется, он не замечает или не хочет замечать *действия*, которое производят его *слова*. С одной стороны, именно слова Генри дают настоящую жизнь картине через пробуждение самосознания Дориана (выражение лица – завершающий штрих в портрете), с другой стороны – они способствуют гибели героя (не случайно лорд Генри разрывает маргаритку во время первого разговора с Бэзиллом). Словесные действия персонажей, составляющие специфику драмы как рода литературы [Хализев, 42], «соревнуются» в романе с портретом.

Тайна портрета связана, с одной стороны, с Бэзиллом, выразившим в нем свое отношение к Дориану (в отличие от лорда Генри, ему суждено перед смертью увидеть портрет), с другой стороны – с Дорианом (он основной зритель портрета, ведущий диалог с изображением, и его двойник). Различные «интерпретации» картины в слове и в жизни персонажей предостерегают критиков от опасности интерпретации символики романа, но одновременно делают эту интерпретацию (в критике, литературе и искусстве, например, в киноизображениях) еще более заманчивой [Приходько, 176-184; Бочкарева 2010б, 67-73]. Проблема визуализации портрета в экранизациях романа кажется одной из самых сложных.

«Тайна» картины (произведения искусства), которая всегда имеет оттенок «сакральности» (мистики, магии, чуда), связана с содержанием экфрасического романа. В основе сюжета – разгадка тайны (или интерпретация, объяснение содержания). Можно сказать, что конфликт возникает между формой и содержанием (видимым, визуальным, и невидимым, вербальным), искусством и жизнью, при нарушении границы между произведением и зрителем. Филострат спрашивает у ученика перед картиной «Эроты»: «Разве ты не заметил, как сладко благоухает этот сад? ... вместе с моим рассказом уж наверно тебя потянет и на яблоки» [Филострат, 24]. Уайльд предупреждает в Предисловии к роману, что в картине отражается зритель (им может быть и натурщик, и художник, и критик). Все персонажи романа вольно или невольно нарушают эту границу между произведением и зрителем. Более того, она неизбежно нарушается в нарративе (вербальной репрезентации визуального впечатления).

Присутствие в диалогическом экфрасисе «актерского искусства» выражается в том, что изображенные на картине (или в скульптуре) персонажи и их зрители, участвуя в действии экфрасического романа, как бы «играют

роль». В этой связи отметим склонность Дориана Грея к исполнению музыки, а лорда Генри – к игре словами (см. об этом: [Бочкарева 2000, 170-174]).

Таким образом, в романе «Портрет Дориана Грея» обнаруживается традиция «Картин» Филострата и отчетливо проявляются элементы диалога перед изображением (этюда, или эссе, об искусстве) как «толкования» картины, соревнования слова и изображения. Признаки диалогического экфрасиса (мистическая тайна, ее истолкование, диалог экзегета и зрителей, обращение к изображению «как живому» и др.) образуют новые вариации в экфрасистическом романе, но сохраняют общую архетипическую структуру.

### Литература

*Бочкарева Н. С.* Роман о картине в современной английской литературе // *Метаморфозы жанра*. Владимир, 2010а. С. 87-91.

*Бочкарева Н. С.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000.

*Бочкарева Н. С.* Роман О. Уайльда в современном кинематографе // *ЗРЕЛИЩЕ* (кино, телевидение, театр в теории, методике, практике): Альманах / общ. ред. М. Г. Заборской; ред. Л. Р. Дускаева, В. Д. Алташина. СПб., 2010б. С. 67-73.

*Брагинская Н. В.* Жанр Филостратовых «Картин» // *Из истории античной культуры*. М., 1976. С. 143-169.

*Брагинская Н. В.* «Картины» Филострата Старшего»: генезис и структура диалога перед изображением // *Одиссей. Человек в истории*. Т. 6. М., 1994. С. 274-313.

*Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели. Структура текста*. М., 1977. С. 259-283.

*Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезисов // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 44-60.

*Загороднева К. В., Бочкарева Н. С.* Жанр эссе в английской литературе второй половины XIX вв. Saarbrücken, 2011.

*Константины М.* Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 29-34.

*Мещерякова А. В.* Особенности экфрасиса в литературе рубежа XIX-XX вв. (на материале новеллы Оскара Уайльда «Портрет мистера У.Х.» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2013. № 6 (24): в 2-х ч. Ч. II. С. 131-135.

Мещерякова А. В. Образ Бэзила Хэллуорда в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: экфрастический аспект // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С. 180-185.

Мещерякова А. В., Половинкина О. И. Экфрастические основы образа Сибиллы Вэйн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 293-297.

Приходько В. С. Экранные версии The Picture of the Dorian Gray: межкультурная интерпретация // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 176-184.

Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев; Одесса, 1990.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М. Абкиной // Уайльд О. Избранное. Свердловск, 1990. С. 19-195.

Филострат. Картины. Калистрат. Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск, 1996.

Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. 261 с.

Элман Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ. Л.Мотылева. М., 2000.

Banea, Alina Marcela. Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. Cluj-Napoca, 2012.

Cheeke, Stephen. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester, 2008.

Heffernan, James A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London, 2004.

Wilde O. The Picture of Dorian Gray // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 77-346.

М. В. Загидуллина

### **СЦЕНАРИЙ «АННА КАРЕНИНА» ТОМА СТОППАРДА: КИНОДРАМАТИЗАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО СЮЖЕТА**

Предмет анализа в настоящей статье – сценарий Тома Стоппарда по роману Толстого «Анна Каренина», легший в основу художественного фильма. Задача исследования – выявить основные приемы построения текста Стоппарда по законам конфликта как движущей силы кинодраматургии, проинтерпретировать основные «узлы» сценария с точки зрения его соответствия / несоответствия устойчивым схемам анализа романа Толстого в отечественной литературоведческой традиции, проследить, как символический компонент реализуется средствами кинодраматургии, а философия Толстого «опредмечивается» кинодраматургом.